

BAROKK ELEMÉK
JACQUES IBERT FUVOLAVÉRSÉNYÉBEN

Írta: Réman Zsófia

Széchenyi István Egyetem Varga Tibor Zeneművészeti Intézet

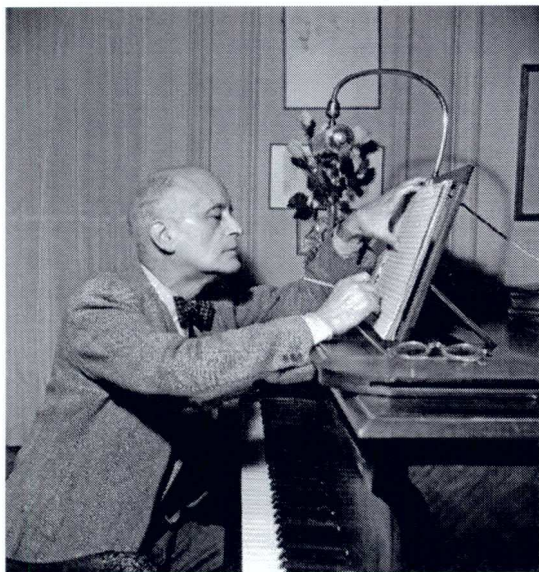
Előadóművészet – klasszikus fuvola szak, BA III. évfolyam

Témavezető: Dr. Ittész Gergely egyetemi tanár

2012, Győr

Dolgozatom fő témája Jacques Iberr fuvolaversenye, célom megmutatni a benne rejlő barokk elemeket: azokat a szerkesztési, metrikai, harmóniai és formai sajátosságokat, amelyek elsősorban a 17-18. századi zenei nyelvre voltak jellemzőek. Kitérek még a szerző életrajzára, életművére, nyelvezetére és az arra ható stílusokra, főként a neoklasszikus irányzatra.

Jacques Iberr életrajza



JACQUES IBERT francia zeneszerző 1890-ben született Párizsban. Zongorista édesanyja hatására kezdett zenét tanulni négyéves korában, először hegedült, majd zongorázott. Az iskola befejeztével tanárként, zongorakísérőként, mozi-zongoristaként kereste kenyerét. Eleinte William Berty álnéven komponált. 1910-től a párizsi Conservatoire diákja lett, tanárai többek közt: E. Pessard (összhangzattan), A. Gedalge (ellenpont), P. Vidal (zeneszerzés). Tanulmányait az I. világháború szakította félbe, ahol tengerészként szolgált.

1919-ben első próbálkozásra elnyerte a rangos Római-díjat, így lehetősége nyílt három évet a Medici-villában tölteni. Ekkor írta meg első operáját *Persée és Androméde* címmel.

Nemzetközi elismertségét két zenekari műve hozta meg neki a '20-as években: a *La Ballade de la géole de Reading* és az *Escapes*. Legsikeresebb operája az *Angélique*.

Iberr karmesterként is tevékeny volt. 1937-től a francia kultúra nagyköveteként dolgozott Rómában, ebben a minőségében ismét a Medici-villa lakója lehetett.

1940-ben a Vichy-kormány zsidó származása miatt betiltotta a zenéjét, így kénytelen volt kis időre Antibes-be, majd Svájcba költözni. Ebben az időszakban őt is, mint több más kitalított művészt, Comtesse Pastré mecénás támogatta, az ő segítségével mutatták be a *Songe d'une nuit d'été* című kísérőzenéjét. 1944-ben visszahívták Párizsba, de 1960-ig ideje legjavát ismét Rómában töltötte. 1955-től a Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux ügyintézője lett, de egészségügyi állapota miatt alig egy évig tudta csak betölteni ezt a tisztséget. 1962-ben, 72 évesen halt meg Párizsban.

Iberr nem szerette besorolni önmagát semmiféle zenei irányzat, iskola követői közé. Nagyra becsülte a régi mesterek közül Mozartot, Scarlattit, Couperint, Rameaut, a későbbiek közül pedig Debussyt, Chabriert, Bizet-t, Ravelt, Stravinkyt, Rousselt, de az újító kortársakat is tisztelte, mindenekelőtt Schönberget. Lényegében ragaszkodott a klasszikus elemekhez, zenéje mégis modern, időnként humoros, frivol, szatirikus. A jazz hatása is nyilvánvaló egyes darabjaiban. Több kísérőzenét is írt balettekhez, színdarabokhoz, filmekhez. Hét operája, kilenc zenekari műve, egy oratórius műve van, emellett kamarazene, versenyművek, zongoradarabok, szólóművek teszik ki életművét.

Legjelentősebb fuvolára írott kompozíciója az 1934-es fuvolaverseny, de kamarazenéjében is fontos szerepet játszik a fuvola.

Ibert fuvolás darabjai:

Deux mouvements 2 fuvolára (vagy fuvolára és oboára), klarinétra és fagottra (1921)

Jeux, Szonatina fuvolára és zongorára (1923)

Le Jardinier de Samos fuvolára, klarinétra, trombitára, hegedűre, csellóra és ütőhangszerekre (1924)

Arie (Vocalise) fuvolára, hegedűre és zongorára (1927)

Aria fuvolára és zongorára (1927, 1930)

Entr'acte fuvolára (vagy hegedűre) és hárfára (vagy gitárra) (1935)

Pièce fuvolára (1936)

Capriccio pour dix instruments fuvolára, oboára, klarinétra, fagottra, trombitára, hárfára, 2 hegedűre, brácsára és csellóra (1936-1938)

Deux interludes fuvolára, hegedűre és csembalóra (vagy hárfára) (1946)

A Fuvolaversenyt 1934-ben írta Marcel Moyse-nak, a 20. század meghatározó jelentőségű francia fuvolaművészenek és pedagógusának; ő is játszotta lemezre elsőként. A mű Ibert egyik legizgalmasabb darabja, mely a fuvolairodalom alapművévé vált, és feltétlenül a szerző legtöbbet játszott kompozíciója.

Neobarokk és neoklasszicizmus

Ibert nem volt egyedül az ötlettel, hogy régebbi korok bevett kompozíciós technikáit alkalmazza zenéjében. A huszadik századi zenében ugyanis elindult egy irányzat, amely visszanyúlt a klasszikus és preklasszikus stílusokhoz. Már az impresszionistáknál is sok barokk utalással találkozhatunk. Debussy (1862-1918) úgy tekintett a 17. század francia zenéjére, mint az „igazi”, tiszta francia zenére. Különösen nagyra becsülte Rameau-t, sokat foglalkozott a zenéje terjesztésével. A *Hommage à Rameau* című tétel az *Images* I. sorozatából is a nagy elődnek állít emléket. Egyik késői művében, a *Fuvola-brácsa-hárfa szonátában* a triószonáta műfaját élesztette fel, motívumkezelésben, szólamfelépítésben követve a barokk hagyományokat.

Debussyhez hasonlóan Ravel (1875-1937) is kifejezte hódolatát nagy barokk mester előtt: 1917-ben írta meg a *Le tombeau de Couperin* (Couprin sírja) című zongoradarabot, amelyet – elhagyva a fúgát és a toccatát, de megtartva a barokk táncműveket – zenekarra is áthangszerelt. Már a címbeli *tombeau* is egy 17-18. századi műfaj, a *hommage* és *lamentáció* rokona. Több menüettet is írt: többek közt a *Menuet sur le nom d'Haydn* címűt, melyben a Haydn nevének betűit értelmezi hangokká, valamint a *Menuet antique*-ot és a *cisz-moll menüettet*.

Pierné (1863-1937), Satie (1866-1925) szintén elővették a barokk formákat, táncokat, új harmóniákkal kitöltve ezeket a kereteket. (Pl. Satie: *Sonatine bureaucratique*, *Három sarabande*; Pierné: *Sarabande* a *Sonata da camera* fuvola-csello-zongora trió középső tételeként). Ibert kortársa és barátja, a francia zene hatása alatt álló Lajtha László is számos menüettet és gigue-et komponált kamaradarabjai egyes tételeként.

Ebben az időszakban, a '20-as években kezdett kialakulni a neoklasszicista irányzat, melynek Satie is az előfutára volt. A régebbi formákhoz való visszafordulása a francia Hatokra (Les Six) is hatást tett. Az irányzat követői a barokk és a korai klasszika játékmódjait, formáit, műfajait próbálták életre kelteni anélkül, hogy stílusgyakorlatokra szorítkozva feladták volna korszerű zenei nyelvüket. A 17. század harmonikus életerzésének hiányában időnként érezhető ezeken a műveken egy fajta hűvösség, távolságtartás.

A német-olasz Busoni (1866-1924) is egyértelműen szembefordult a 19. század romanticizmusával, visszanyúlt a klasszikus elvű felépítéshez, tonalitáshoz, barokk ellenponthoz, formákhoz. Hindemith (1895-1963) zenéjén is érződik ez a gondolkodásmód. A *Suite „1922”* című zongoradarabjában barokk formákat kapcsol össze jazz-elemekkel. Bach *Wohltemperiertes Klavier* elve alapján írta meg a *Ludus tonalis* zongora-ciklusát, mely fűgákból, prelúdiumokból, postlúdiumokból és interlúdiumokból áll.

Stravinsky (1882-1971) életművében is igen lényeges a szerző neoklasszikus korszaka (1921-50). A *Pulcinella* balett zenéjét Pergolesinek tulajdonított triószonáták nyomán írta, a *Mavra* című vígoperája Gluck, Mozart, Verdi stílusának hatásáról tanúskodik. Tonalitás, letisztultság, rend jellemzi ekkori műveit: 1927: Oedipus rex oratórium, 1930: Zsoltárszimfónia, 1938/40: Szimfónia C-ben, 1944/48: Mise.

Max Reger (1873-1916) mint orgonista eleve kötődött a barokk hagyományhoz. Saját orgonazenéjében is ezt vitte tovább. A bachi Prelúdium és fűga műfaját is újraélesztette, amelyet később Sosztakovics (1906-1975), Geszler György (1913-1998) vagy Anthony Newman (1941-) is gyakoroltak 24-es sorozataikkal. Mint több német kortársa, Reger is komponált művet *Suite im alten Stil* címmel (Op.93).

Még a legradikálisabb újító, Arnold Schönberg (1874-1951) életművében is találhatunk azonos című kompozíciót (Szvit régi stílusban, 1934), de megemlíthetjük Op.25-ös zongoraszvitjét is, amely táncjátékok sora, és a barokk billentyűszene paródiájaként fogható fel.

A neoklasszicizmus talán legkimondottabb példája Prokofjev (1891-1953) Klasszikus szimfóniája 1917-ből.

Ibert fuvolaversenye

Ibert a neoklasszicizmus és a posztimpresszionizmus közt helyezhető el. Fuvolaversenye nem tesz barokk hatást, de sok barokk elemet tartalmaz: ellenpont, szekvenciák, rejtett többszólamúság, klasszikus harmóniai fordulatok, imitáció. Legszembetűnőbbek a formák, amelyek keretet adnak a tételeknek. Ellentétben impresszionista elődjeivel, ezekre nem utal a címekben, mégis felismerhetőek.

Az első tétel például olyan, mint egy *toccata*. A toccata eredetileg billentyűs hangszerekre íródott virtuóz, szabad, improvizatív jellegű, motorikus mozgású zenedarab. Első formája a késő reneszánszban jelent meg Észak-Itáliában. Kezdetben egyrészes, szabad prelúdium stílusú volt, a 16. sz. végén fűgaszerű részekkel bővült, s ez Buxtehude, majd Bach sok részből álló toccatáin át (akár 3 fűgaszakasszal is) Bach toccata és fűga párosáig vezetett. A 19. századtól egyre több Toccata született jeles szerzők tollából billentyűs hangszerekre (Schumann, Widor, Jongen, Prokofjev stb.), mindre jellemző a folyamatos, moto perpetuo-jellegű gyors mozgás. Ibert is írt Toccata címmel zongorára egy művet, de az a fuvolaverseny I. tételénél sokkal könnyedebb, játékosabb.

A fuvolaverseny is a toccata jellemző sűrű, egyenletes ritmikájú futammal indul, először a szólista, majd a zenekar játssza el ezt a témát. A fuvola belépése ugyanakkor a J. S. Bach a-moll partitájának allemande-jára is emlékeztethet.

J. S. Bach: a-moll partita szólófuvolára (részlet)

Allemande



Ibert: Fuvolaverseny I. tétel eleje:



Harmóniailag is izgalmas ez az első pár sor, noha végig megmarad a klasszikus összhangzattan keretei közt

A főtéma első ütemeinek harmóniai leképezése:



Jellegzetesen barokkosak az átkötések (a nyolcad-tizenhatod közt, pl. 8. ütem), Bachnál is gyakran találkozunk ezzel a jelenséggel, ami rendszerint súlyeltolással is jár.

J. S. Bach: d-moll orgona triószonáta , I. tétel eleje



J. S. Bach: E-dúr fuvolaszonáta, II. tétel (részlet)



J. S. Bach: II. c-moll partita, Sarabande (részlet)



A 2/4-es ütemekben 3/4-es egységekre tagolható a szekvencia, ez az újszerű poliritmia „ellenhemiolaként” is értelmezhető. Az utána következő három ütemben egy sűrű, vezetőhang-oldás párosokból álló szekvenciát találunk, amely szintén előfordul a barokk zenében is.

Néhány további példa a tételben gyakran előforduló szekvenciákra:

1.



2.



3.



A 6-os ziffernél indul egy líraibb téma a fuvolaszólamban, egyre sűrűsödő vonós kísérettel.

6

p *espress.*

7

8

Ez a téma később, a kidolgozási részben a klarinétnál jelenik meg. Mikor elindul, úgy tűnik, mintha a fuvola (Desz-dúrban) elkezdené a főtémát: pár pillanatig egyszerre szól a két téma, de végül a fuvolaszólam csak ellenpontozása lesz a klarinétnak, akitől később átveszik a vonósok a vezetős szerepet, s mindez egy nagy tuttiban teljesedik ki.

Clar.
en Sib

H^{ns}

Oars

T^{ty}.

Fl. Solo

1^{re} V^{ns}

2^e V^{ns}

Alto

Ten^{or}

C. B.

4th S^{olo}

mf sost. molto

pp

pp dolciss.

p scherzando

pizz.

p

pp

pizz.

p

pp

pizz.

pp

ppp

Ez után újabb ritmikai játék következik: a 2/4-es ütem átkötött szinkópái 6/8-os lüktetést eredményeznek.

Ha figyelembe vesszük a nagy vonalakban, lazán alkalmazott szonátaformát, itt érkezünk el a visszatéréshez: a vonósok eredeti hangnemben, f-mollban játsszák el a főtemát. A csavar pedig az, hogy közben a rézfúvósok a lírai melléktémát idézik fel.

20 **19** Tempo

Gr. Fl.
Hrb.
Clar. en Sib.
Bb.
Cors.
Trp.
Tmb.

Fl. Solo

19 Tempo

1st Vln.
2nd Vln.
Alto
Vcllo
C.B.

A. L. 18 400

A fuvola nem a tonikai hangnemben lép be a főtemával, hanem a szubdomináns b-mollban, megőrizve a kezdeti harmóniákat, de az 5. ütemben már vissza is modulál f-mollba.

Az utolsó ütemekben folyamatos *diminuendo* visz el a *pianississimo*ig, de a tétel egy meglepetés *sff* akkorddal ér véget.

A második tételt állítólag az apja halála inspirálta. *Sarabande*-ra emlékeztet. A sarabande spanyol eredetű tánc, a 17. században került a francia udvarba, a szvit harmadik alaptétele, lüktetése felütés nélküli hármassal, ünnepélyes és súlyos. A hangsúly a kettőre kerül. Mint alap mozgásformával megnevezetlenül is gyakran találkozni vele a későbbi zenében is, pl. Debussy *Syrinx*-ében:



Sarabande-ritmus változatok:

- 1.
- 2.
- 3.
- 4.

J. S. Bach: C-dúr csellószvit, Sarabande eleje:



Ibért lassú tétele tritonusz imitációval indul: a zenekar f-ről indít Desz-dúr témát, a fuvola h-ról lép be G-dúrban, míg a zenekar továbbra is Desz-ben marad. Ez a két hangnem a Lendvai Ernő-féle tengelyrendszer szerint tonikai rokonságban van egymással.

A II. tétel kezdete



Ibért ebben a tételben is játszik a metrikus egységekkel: a 3-as lüktetésű dallamokat időnként 4/4-es ütemekkel bővíti, vagy átkötésekkel bontja meg, páros lüktetést létrehozva. A sok átkötéstől súlytalan, lebegő anyag jön létre.

A 28-as ziffer előtti ütemekben a fafúvósok elindítanak egy feszes, a barokk francia nyitányra emlékeztető (Overture) nyújtott ritmusú szekvenciát, erre lép rá a fuvola lágy, 2/4-es lüktetésű szekvenciákkal, különleges hangzást hozva létre.

A tétel csúcspontján, a gyorsítás tetején keringős lendületű, szenvedélyes dallam szárnyal (31-es ziffer):

E csúcspont után a fuvola ismét a kíséretbe kerül, akárcsak az első tételben: kötött tizenhatodos mozgással ellenpontozza, írja körül a szólóhegedűben megjelenő főtemát (33-as ziffer).

Harmadik tétel: A barokk szvitekhez hasonlóan a fuvolaverseny is *gigue*-gel zárul. A *gigue* skót vagy ír táncdalból eredeztethető 3/8-os táncforma. Sok változata van. A 3/8-os egységekből rendszerint 6, 9 vagy 12/8-ados ütemek állnak össze, lejegyzésük történhet triolás módon is, erősebb nyújtás esetén pontozott ritmusokkal. Lehet felütéses vagy súlyos indulású. Az ütemet típusonként vagy három egyenlő rövid hang, vagy egy hosszú-rövid hangpár (trocheus) tölti ki, de a rövid hangok tovább is osztódhatnak 16-odokra.

Néhány példa J. S. Bach Francia szvitjeiből:



Tempója mindig gyors, de a tartott, feszes *allegro* és a suhanó *presto* közt változhat a ritmikától és a harmóniai sűrűségtől függően. Fugaszerkesztésre is kiválóan alkalmas. A *gigue* mozgásforma gyakran a tánc megjelölése nélkül is felbukkan, különösen szvitek, szonáták zárótételében. A 19. sz. végétől ilyen szerepben néhány évtizedik reneszánszát éli.

Ebben a tételben a *gigue*-ritmust rumba színesíti, a kettő folyamatosan váltja egymást. Az I. világháborúban az amerikai katonák magukkal hozták Európába a jazzt és a latin-amerikai táncokat, és az akkori zeneszerzők nyitottan fogadták az új zenei elemeket. Debussy, Stravinsky, Ravel, Milhaud, Honegger, Kurt Weil, Hindemith, Bartók mind érdeklődéssel hallgatták ezt a műfajt, és jellegzetességeit beleépítették bizonyos műveikbe. Főként az új ritmusok voltak rájuk nagy hatással. (Tulajdonképpen minden korszakban volt olyan pillanat, amikor a komolyzene a populáris zenéből „vérfrissítésként” átvett elemeket. Az is érdekes, hogy a barokk és a jazz több közös jellemzővel is rendelkezik: periodikus gondolkodás, szinkópás, ritmikus hangsúly-eltolódások, nagyobb előadói szabadság, egyenlőtlen – inegal illetve szvingelő – játék, improvizáció, polifónia, számozott basszus stb.)

A rumba kubai tánc, alaplüktetése 3+3+2:



Ibert-nél ezekből a nyolcad-csoportokból mindig csak az első hangzik el súlyos tutti akkordként.

A III. tétel eleje a zongorakíséretben:



A középrész egy másik régi kubai táncot idéz: az habanerát. Ez a tánc állítólag a francia contradanza-ból fejlődött ki még a 17. században. De az Újkor kezdetén Dél-Amerikába hajózott katalán telepesek népzenei hagyományát is ezzel a névvel illetik.

A habanera kíséretének alaplüktetése:



A 19. században igen népszerűvé vált, és a komolyzenébe is bekerült. Bizet-nél, Massenet-nál, Ravelnél, Saint-Saëns-nál is találkozhatunk vele.

Ibert a kíséret alaplüktetését nem veszi át, helyette egy 3/8-adonként ismétlődő formulát helyez a 2/4-ben lejegyzett anyaghoz. Viszont egy másik jellegzetességgel utal az habanérára. Ez a triola-duola ütköztetése, feszültsége. Ez a jelenség igen jellemző a francia zenére, tk. Debussy Syrinxének is fontos hatáseleme. Ibert-nél is így jelenik meg ebben a tételben a lírikus középrészben.



A fuvola trioláiban rejtett kétszólamúságot fedezhetünk fel.

A Fuvolaverseny bemutatójára Moyse arra is megkérte a szerzőt, hogy – a várható siker miatt – írjon neki ráadásdarabot. Ezért született meg a *Pièce*, amely ugyanebben a szellemben íródott. A 6/8-ados alaplüktetést átkötésekkel és duolákkal teszi lebegővé a szerző. A frázisvégek kísértetiesen hasonlítanak. A Darab elején a G-dúr – Desz-dúr viszony pedig a 2. tételre rímel.

Ibert: *Pièce* (részlet)



Az eredetinel kis szekunddal magasabban visszatérő gigue-anyagban az egymást követő szekvenciatagok általában egy hanggal vagy kvarttal vannak feljebb transzponálva, a folyamatos emelkedés feszültséget eredményez. Ez az eljárás a barokk giguekben is megtalálható.



Versenyműhöz illően a tétel végén virtuóz kadencia áll akkord-felbontásokkal, szekvenciákkal, futamokkal, majd még egyszer meghallgatjuk a gigue-rumba párost, és egy nagy tuttiban ér véget a közel 20 perces alkotás.

A Fuvolaverseny harmonikus eklektikusságával is Ibert szakértelmét bizonyítja. Szépségét nem szükséges bizonygatni, de remélem, sikerült egy újszerű megközelítést bemutatnom dolgozatomban, és ezáltal további érdekességeket, összefüggéseket tártam fel.

Bibliográfia

- Aaron Copland: Az új zene, Zeneműkiadó Budapest, 1973
- Ulrich Michels: Zene (SH atlasz), Springer Hungarica Kiadó Kft., 1994
- Peter Skans: Jacques Ibert Complete Chamber Music – CD-melléklet, 2000
- Internet:
 - www.wikipedia.org
 - www.larousse.fr
 - www.fidelio.hu/koncertkalauz
 - <http://holocaustmusic.ort.org/musicians-in-exile/french-resistance/musical-life-under-vichy/>
 - <http://holocaustmusic.ort.org/musicians-in-exile/french-resistance/jewish-musicians-in-vichy-france/>
 - <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00294/08972.htm>
 - www.imslp.org